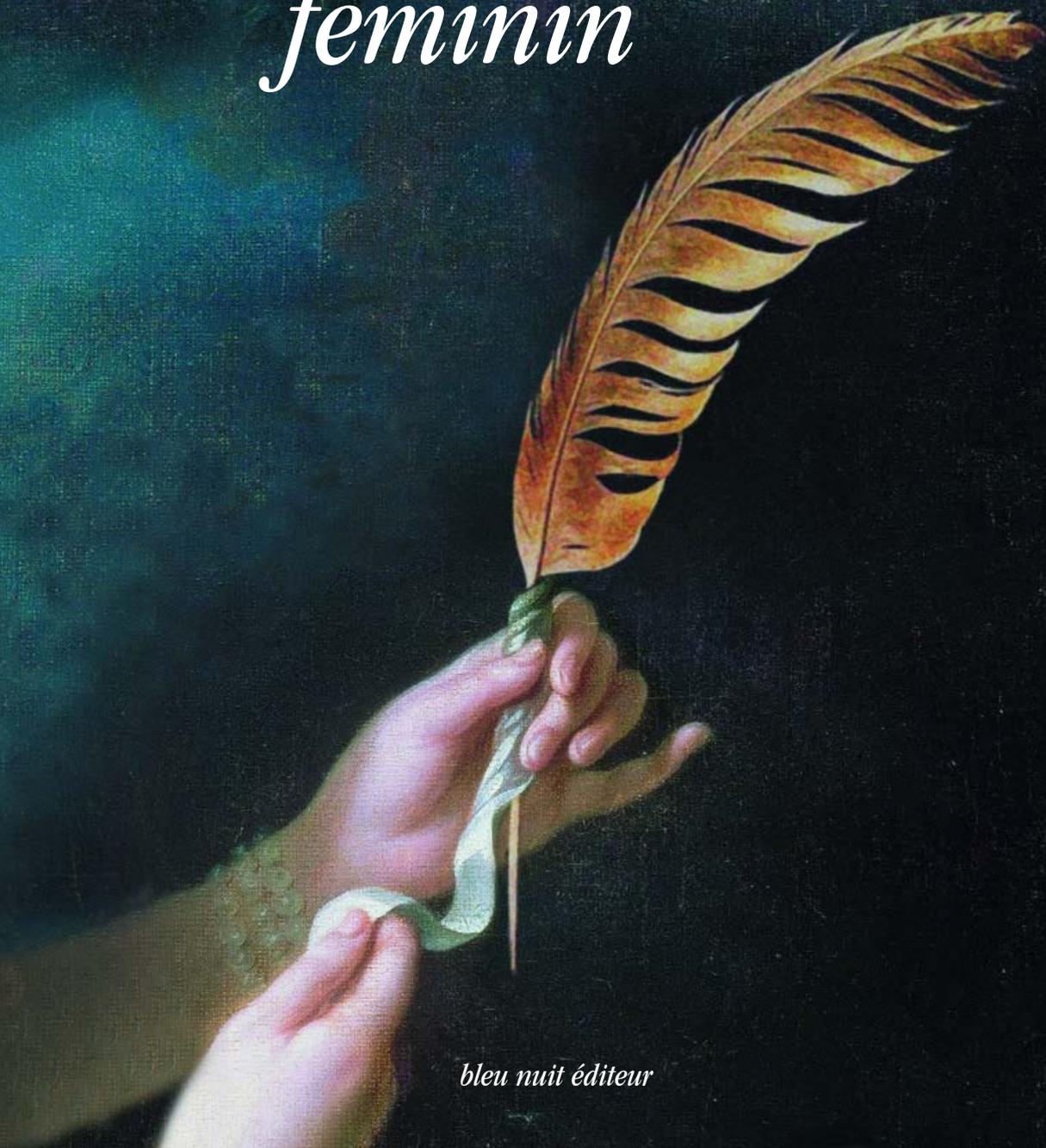


essais

Bruno GINER

Opus féminin



bleu nuit éditeur

Opus
féminin

Maquettiste : Jean-Philippe BIOJOUT

En couverture : D'après Marie-Antoinette à la Rose par Elisabeth Vigée-Lebrun/© JPB Design.

Imprimé en U.E.

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays. La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit - photographie, photocopie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre - sans le consentement des auteurs, de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de Copie est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

© bleu nuit éditeur 2023

www.bne.fr

Bruno GINER

Opus féminin

bleu nuit éditeur

Préface

L'histoire de la musique occidentale, telle qu'elle a été trop longtemps présentée dans de nombreux ouvrages de référence, révèle de manière criante le poids de l'effacement et de l'invisibilisation des compositrices et de leurs œuvres à travers les siècles.

Ce travail de révélation est d'une impérieuse nécessité et l'on ne peut que se réjouir des différentes démarches d'inventaire, de recherche et de promotion qui existent dorénavant, visant à mettre en lumière celles qui ont été injustement radiées de l'histoire. Pour preuve, les ouvrages relatifs aux compositrices sont de plus en plus nombreux et de plus en plus lus ; bon nombre d'œuvres sortent de l'oubli et résonnent à nouveau, en concert ou au disque. C'est toute l'histoire de la musique occidentale qui est à revisiter pour rendre leur juste place aux compositrices, combat loin d'être terminé.

Aborder ce sujet au prisme des œuvres et de leur seule valeur artistique et musicale, sans se limiter à une approche historico-biographique : là est la démarche singulière de Bruno Giner. Quand on sait par ailleurs que la grande majorité des ouvrages consacrés aux compositrices ont été rédigés par des femmes (et moins de 30% d'hommes), on peut aussi y voir un engagement certain de la part de l'auteur.

Apporter un regard critique et musicologique aux œuvres des compositrices, c'est reconnaître leurs qualités compositionnelles et musicales en tant que telles et pour ce qu'elles sont. C'est aussi vouloir juger de l'œuvre sans la mise en avant d'un genre, quel qu'il soit. C'est enfin reconnaître le talent de ces compositrices qui leur a été dévoyé au fil de l'histoire, parfois à la faveur de compositeurs peu talentueux mais reconnus malgré tout, et leur rendre justice.

Du vieux poncif de l'antiquité gréco-romaine qui considérait la femme musicienne comme une prostituée, à Lili Boulanger ou encore Elsa Barraine – compositrice chère à l'auteur – en passant

Préface

par Francesca Caccini, Fanny Hensel et la figure de la trobairitz, c'est toute la complexité du statut de compositrice au fil du temps et un riche panorama d'œuvres et de parcours qui nous sont proposés dans cet ouvrage.

Faisons le vœu qu'un jour les compositrices et leurs œuvres figurent à leur juste place dans l'histoire de la musique et dans la société.

Estelle Lowry

Chapitre 1

Il était une fois...

« J'ai décidé très tôt de devenir une héroïne.
Quoi que je fasse dans l'avenir, je voulais
que ce soit difficile, excitant, grandiose. »
Niki de Saint Phalle.

« Si personne n'émet jamais une opinion ou ne prend le moindre intérêt aux productions que l'on écrit, non seulement on y perd tout plaisir mais en plus tout pouvoir de juger de leur valeur ». Ainsi s'exprime Fanny Hensel (née Mendelssohn) dans une lettre du 15 juillet 1836 adressée à Carl Klingemann, un ami intime de la famille.

Juger de la valeur de l'œuvre ! Essentiel, car s'il y a "œuvre" elle mérite *a minima* une connaissance et une reconnaissance en tant que telle, ne serait-ce que pour être en mesure d'y porter un regard critique (ou plus exactement une oreille). Là est bien la question ainsi que l'objectif de mon propos. Alors, plutôt que d'écrire quelques énièmes fiches biographiques sur telle ou telle compositrice, je préfère aborder ce sujet au prisme de leurs œuvres et de leur seule valeur artistique et musicale. Nombre d'entre elles furent injustement oubliées par une histoire de la musique écrite par des hommes, lesquels pensaient peut-être à l'instar de Brahms, qu'il « n'existera de compositrice qu'avec le premier homme qui aura mis un enfant au monde » ou, pire encore, avec l'éminent chef d'orchestre Sir Thomas Beecham, « qu'il n'y a pas de femmes compositrices, il n'y en jamais eu et il n'y en aura jamais¹ ! » Or, il y en a eu beaucoup² et si la valeur strictement musicale de telles ou telles œuvres peut se discuter, leur oubli pur et simple

¹ Déclaration en contradiction avec ses liens d'estime amicale et professionnelle vis-à-vis d'Ethel Smyth.

² En 1994 le New Grove dictionary of Women composers en recense plus de 900.

témoigne d'une macro-organisation de l'effacement et de l'invisibilité, responsabilité collective de toute une société masculine qui s'appuie sur les deux puissants leviers que sont la religion et le droit. Cet étouffement programmé des compositrices en particulier et des femmes en général, s'est notablement accentué dans l'Europe du XIX^e siècle suite au pouvoir grandissant d'une bourgeoisie phalocrate, contribuant à faire de ce siècle probablement l'un des plus misogynes qui soit. Toutefois, même au XIX^e, certains hommes (rares il est vrai) ont pris fait et cause pour la reconnaissance des compositrices. En témoigne cet article de Jean Maurice Bourges (compositeur et musicographe) publié dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* le 26 septembre 1847 : « Ne soyons pas surpris de ne voir qu'un nombre limité de femmes s'engager sur les routes épineuses de la production musicale, surtout de la haute composition. Qu'on n'en tire néanmoins aucune conclusion défavorable contre leur aptitude. Les exemples passés plaident leur cause ».

Pour autant, si nombre d'œuvres et de parcours de compositrices sont indispensables à une urgente relecture de l'histoire de la musique, d'autres le sont moins, même si elles ne méritent en aucun cas l'oubli et la radiation des livres d'histoire, ni plus ni moins en tout cas que leurs homologues masculins, instrumentistes "écrivains", petits-maîtres non essentiels mais néanmoins reconnus.

Concernant les compositrices, il suffit de parcourir quelques (gros) livres d'histoire de la musique, ceux qui ont abreuvé nos chères études – selon les générations : Rebatet en 1969, Vuillermoz-Lonchamp en 1979, Massin en 1983 ou *L'Histoire de la musique pour les nuls* en 2011 – pour se rendre compte de l'étendue du désastre. Il a bel et bien fallu attendre 2020 et la parution d'une *Histoire de la musique occidentale*, 750 pages co-écrites par Elisabeth Brisson et Jérôme Thiébaux, pour que les femmes retrouvent – enfin – leur juste place dans l'évolution historique et chronologique de la musique savante. Témoignent également au quotidien de cette absence totale de reconnaissance, les fameuses frises historiques dûment placardées depuis des lustres dans nos bonnes et vieilles salles de conservatoires. À l'exception d'Hildegard von Bingen et parfois de Germaine Tailleferre (toutes deux symbolisant la quintessence du parfait alibi masculin)

nulle compositrice n’y figure³. De même, les salles de nos conservatoires, traditionnellement ornées de patronymes de compositeurs, n’affichent globalement que très peu de noms féminins...

Je ne pense pas comme Samuel Johnson, éminent linguiste anglais du XVIII^e siècle, qu’une « femme qui compose, c’est un peu comme un chien qui marche sur ses pattes de derrière. Ce qu’il fait n’est pas bien fait, mais vous êtes surpris de le voir faire ». Contrairement à cette stupide assertion, nombre d’œuvres féminines sont non seulement “bien faites” mais s’inscrivent pour certaines – par leur intérêt artistique et esthétique – dans les grandes mutations de l’histoire de leur temps (Francesca Caccini, Barbara Strozzi, Fanny Hensel, Marie Jaëll, Lili Boulanger ou Elsa Barraine par exemple...). Par ailleurs, il me semble tout aussi important de s’attarder sur quelques compositrices, certes mineures, mais dont le potentiel de départ est égal à celui des compositeurs de leur génération ; néanmoins, elles n’aboutissent pas à une œuvre comparable. Si ce constat est difficilement récusable d’un strict point de vue artistique (la musique de Clara Wieck n’est pas équivalente à celle de Robert Schumann et l’œuvre de Mel Bonis ne peut se comparer à celle de Claude Debussy), la question est de se demander pourquoi... Comme l’a écrit Alma Mahler dans son autobiographie⁴ : « ma vie est toute tracée : les enfants, Gustav, Gustav, les enfants ! ». Programme palpitant car d’évidence, la condition de “femme au foyer” est peu favorable – et c’est un euphémisme – à un quelconque développement artistique personnel. Or, si un potentiel créatif n’est pas exploité ou développé – surtout après les premières années d’apprentissage – il ne peut que très difficilement se révéler à sa juste mesure. Autrement dit, si le talent n’a pas de genre faudrait-il encore qu’il puisse éclore ! Toutefois, cela ne signifie pas non plus que le contexte général soit systématiquement responsable du moindre talent de telle ou telle compositrice car dans ce cas-là, s’il est entendu que les hommes bénéficient d’un environnement sociétal favorable (contrairement aux femmes), la musique de tous les compositeurs serait assurément valable... et, d’évidence, c’est loin d’être le cas...

³ Depuis très récemment, il est à signaler de nouveaux posters et frises incluant les compositrices aux Editions Symétrie (Lyon, 2022).

⁴ ALMA MAHLER, *Ma vie*, Paris, Hachette, 1985.

Aussi, il me semble essentiel de tordre le cou à deux positions extrêmes qui, à mon sens, n'apportent rien au débat ni à la complexité du sujet. L'une, absurde et d'une criante mauvaise foi, consisterait à nier que l'histoire de la musique – et l'histoire tout court – ait été écrite par des hommes et pour des hommes. Inutile de rappeler qu'en Europe, la plupart des droits élémentaires ont été acquis fort tardivement par les femmes et qu'une société entière, toute la sphère publique, a été façonnée au cours des siècles afin d'asseoir une forte prééminence masculine, ne laissant aux femmes que la sphère privée comme lieu "d'épanouissement" personnel. Une autre position, tout aussi extrême, serait celle d'un militantisme féministe excessif, affirmant péremptoirement, jusqu'à déformer certains propos ou faits historiques contextuels, que toute production féminine est valable pour la seule et unique raison qu'elle émane d'une femme.

Donc, de la bonne musique, certes ! Mais, pour paraphraser Fanny Hensel, faudrait-il encore pouvoir en juger... Aussi, afin de préserver une certaine impartialité technique, il me semble également nécessaire de border ce que signifie "composer", acte assez différent de "savoir écrire de la musique". Le *distingo* est assez simple : si écrire de la musique requiert une technique accomplie et un savoir-faire exigeant, composer implique – en plus de toutes ces compétences – de développer une pensée libre et vivace, d'avoir la capacité à remettre en question son propre apprentissage, de projeter une vision historico-esthétique, de manifester une ouverture au monde et une forme d'indépendance, d'avoir le sens de la prise de risque et de la remise en question permanente, bref, de développer une personnalité et une sensibilité singulière apte à produire une "œuvre" qui ose bousculer les codes, voire les balayer : « aller jusqu'à la chair nue de l'émotion » comme disait Debussy. Boulez exprime à peu près la même idée lorsqu'il écrit dans *Regards sur autrui*⁵ : « La Vertu de l'individu est la qualité de celui qui va de l'avant dans son utopie ». Ainsi, selon les époques, technique et savoir-faire peuvent être accessibles à toutes et tous, d'une façon ou d'une autre, alors que le talent – et *a fortiori* le génie – reste en effet une « utopie » totalement individuelle et par définition non générée. Nadia Boulanger, « celle qui entend tout » comme se plaisait à le dire

⁵ PIERRE BOULEZ, *Regards sur autrui*, Paris, Bourgois, 2005.

son ami Stravinsky, formule également la même idée avec l'exigence et l'humilité qui la caractérise : « La musique que j'ai écrite est une musique inutile, pas mal faite mais inutile. Ce que j'avais écrit proprement, je l'ai gardé et par bonheur je ne l'ai jamais regardé ; si je le regardais, ça me donnerait une leçon d'humilité. Au point de vue technique, c'est bien, c'est propre, on a le droit de le jouer, ce n'est même pas une insulte au bon goût ! C'est pire que cela, il n'y a rien, il n'y a pas de personnalité ».

Le mot est lâché : personnalité ! De fait, que l'on soit compositeur ou compositrice, il est fondamental de distinguer la valeur intrinsèque d'une musique propre et bien faite de celle d'une création personnelle et assumée. En d'autres termes, Lili Boulanger possède d'évidence un talent compositionnel supérieur à celui de sa sœur Nadia ; Fanny Hensel témoigne d'une personnalité plus marquée que son frère Félix (Mendelssohn) et sa musique est bien plus intéressante que celle de Clara Wieck-Schumann ; l'œuvre de Mel Bonis ne peut se comparer à celle de Claude Debussy (et pourtant ils étaient tous deux dans la même classe de composition chez Ernest Guiraud) ; en revanche, Paul Dukas se sentait plus proche d'Elsa Barraine que d'Olivier Messiaen (ils étaient également tous les deux dans sa classe au Conservatoire) ; les étonnantes personnalités musicales de Marie Jaëll, Ethel Smyth ou Augusta Holmès n'ont rien à envier à celles de leurs homologues masculins de l'époque ; en revanche, Alma Mahler aura vécu 85 ans et n'aura finalisé en tout et pour tout qu'une poignée de *Lieder* d'un niveau très acceptable d'étudiant.e en fin de cursus. Par ailleurs, il est également évident, côté masculin, que les musiques d'Antoine de Cousu, Dario Castello, François Chauvon, Antonio Rossetti, Friedrich Kalkbrenner, Ignaz Moscheles, Sigismund Thalberg, Charles Lepneveu, Tony Aubin et bien d'autres ne brillent pas non plus par l'intensité de leur valeur compositionnelle... Pourtant, encore une fois, la différence essentielle par rapport à leurs homologues féminines est qu'ils ont eu la possibilité et la liberté de nourrir leur potentiel, d'une part et, d'autre part, qu'ils figurent malgré tout dans les livres d'histoire – fût-ce au titre de “petits-mâtres” – contrairement à toutes celles qui n'y figuraient pas jusqu'à présent ou qui en ont été retirées au fil du temps et des rééditions (Louise Farrenc par exemple).

Le sujet est donc vaste, complexe, parfois ambigu, et toute forme de

manichéisme (machisme irrationnel versus féminisme excessif) risque en permanence de fausser le débat. D'ailleurs, le mot lui-même de "compositrice" illustre parfaitement l'une de ces complexités car, si en ce début de XXI^e siècle le mot incarne presque à lui seul la juste revendication d'un état, d'un statut ou d'un métier, le féminisme musical du début du XX^e siècle (incarné notamment par Germaine Tailleferre, Nadia Boulanger ou Elsa Barraine) consistait à affirmer et à marteler le mot "femme-compositeur". De fait, si l'Académie française accepte du bout des lèvres le mot "compositrice" dès 1904, il ne sera définitivement adopté par le dictionnaire qu'en 1932-1935. Pour autant, sur le fond du problème, les revendications de l'époque étaient strictement les mêmes qu'aujourd'hui : seul le champ sémantique diffère (lourdeurs de l'Académie). Toutefois, l'adoption officielle et académique ne suffit pas non plus à ce qu'un vocable prenne immédiatement et définitivement sa place dans le langage usuel. Ainsi, en 2015, Michèle Reverdy se souvient⁶ : « Quand j'étais jeune, les premières années où l'on a commencé à utiliser ce terme, la plupart de mes amis, et en particulier les amis littéraires, faisaient la grimace quand je disais "je suis compositrice? [...] Finalement je disais "je suis compositeur" parce que tout le monde avait une attitude de recul devant le terme de "compositrice" qui était très peu utilisé. »

Pour la génération suivante, soit quelques quatre-vingt-dix ans après son adoption par l'Académie française, il semblerait que le terme de "compositrice" soit devenu celui en vigueur aujourd'hui. Il était temps car l'occitan du moyen-âge distinguait déjà le *trobador* (masculin) de la *trobairitz* (féminin) et on pouvait lire le 3 octobre 1847 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, sous la plume d'Adrien de La Fage, cette juste revendication : « Je commencerai par prêcher une insurrection qui, de l'avis de tout le monde, sera en ce cas *le plus saint des devoirs*, comme disait le général Lafayette. Il s'agit de la manière même de désigner les femmes qui écrivent de la musique. Vous leur permettez, messieurs les académiciens, d'être bonnes *lectrices*, vous trouvez également bon qu'elles soient *accompagnatrices*, et si pour bien des choses vous entriez en lice avec elles vous convenez

⁶ Michèle Reverdy : *Composer à tout prix*, propos recueillis par HYACINTHE RAVET, *Travail, genre et société*, vol. 34, n° 2, 2015.

que dans le nombre vous pourriez rencontrer de dangereuses *compétitrices* ; pourquoi donc ne leur laissez-vous pas la liberté d'être *compositrices* ? Et de quel droit vous étonneriez-vous qu'elles fussent *autrices* excellentes, de même que plusieurs sont *actrices* sublimes ? [...] Employons les mots nouveaux qui deviennent nécessaires, et déclinons-les régulièrement [...] l'Académie n'est qu'un bureau d'enregistrement, et les nouvelles paroles que nous mettrons en circulation ne tarderont pas à être insérées dans la prochaine édition du Fameux dictionnaire, qui, toujours très bien fait, reste toujours à faire. Les noms d'auteur et compositeur appliqués aux femmes avec une terminaison masculine sont pour elles une injure véritable et semblent précisément indiquer cette [...] habitude inconvenante de regarder le talent chez la femme comme un véritable phénomène. »

De fait, cessons cette « habitude inconvenante » et regardons les œuvres féminines, non comme un « phénomène » mais tout simplement à l'aune de leur intérêt ou de leur valeur. Par exemple *La Liberazione di Ruggiero* (1625) de Francesca Caccini n'est pas remarquable parce que c'est "le premier opéra écrit par une femme" – comme on peut le lire la plupart du temps – mais bel et bien parce que l'œuvre est magnifique, maillon indispensable pour qui veut comprendre la naissance et l'évolution de l'opéra baroque italien entre 1598 et 1650. De même, concernant Lili Boulanger qui est "la première femme de l'histoire à remporter le Prix de Rome" : au-delà de cette victoire féministe, qui d'ailleurs ne l'intéressait guère, le plus remarquable est bien la grande qualité de sa cantate *Faust et Hélène*, infiniment supérieure à nombre d'autres "cantates Prix de Rome", qu'elles soient d'ailleurs masculines ou féminines...

Chapitre 2

La “Grande Babylone”

« Pour ma fille, être au Conservatoire ou faire le trottoir Saint-Michel, c’est la même chose ! ».

Ainsi s’exprimait Arthur Taillefesse, père d’une certaine Germaine, mieux connue quelques années plus tard sous le nom de Tailleferre, jeune fille de bonne famille née à Saint-Maur-les-Fossés le 19 avril 1892 et bien plus attirée par le cortège des émotions musicales que par les vertus matrimoniales de la femme au foyer. Bien des années plus tard, elle pose un constat sociétal sans appel : « Dans une famille de la petite bourgeoisie il n’est pas pensable d’envisager une carrière artistique. Les filles ne devaient être que bonnes maîtresses de maison et mères de famille avec, comme on disait-alors, un petit vernis concernant la peinture, la musique et les lettres. Une carrière musicale était pour moi une chose impensable. Le Conservatoire représentait pour mon père un lieu de perdition. »

Pourtant, deux ans avant cette violente diatribe paternelle, paraissait à New York (1902) le premier dictionnaire biographique consacré aux compositrices (encore dénommées à cette époque femmes compositeurs) sous la plume érudite d’Otto Ebel. Bien évidemment Germaine Tailleferre n’y figurait pas (elle n’avait que 10 ans) mais on y trouve aisément les noms de Caterina Assandra, Francesca Caccini, Cécile Chaminade, Chiara Margarita Cozzolani, Louise Farrenc, Clémence de Grandval, Fanny Hensel, Augusta Holmès, Elisabeth Jacquet de la Guerre, Marie Jaëll, Clara Schumann, Ethel Smyth, Barbara Strozzi, Pauline Viardot et bien d’autres (plus de 750 références). Assurément, Arthur Taillefesse n’avait pas eu non plus entre ses mains l’édition française de ce même ouvrage, publiée dès 1910 aux éditions du Rosier à Paris et dédié aux “Ligues féministes françaises”... Quoi qu’il en soit, avant que Germaine ne fasse son entrée dans le dictionnaire, il

Table des matières

Préface	5
1. Il était une fois... ..	7
2. La “Grande Babylone”	15
3. Au commencement était... ..	25
Quelques canso ou tenço de trobairitz	35
4. Premières publications	47
5. Francesca Caccini, le "chaînon manquant" de l’opéra baroque italien	55
6. L’exception baroque ?	65
De la Renaissance au classicisme : un (court) panorama européen	85
7. Droit, politique et société	87
8. Fanny Hensel, la sœur de son frère... ..	97
9. Marie Jaëll ou le piano du futur	107
10. Ethel Smyth et Augusta Holmès : deux femmes libres	115
11. L’Europe du XIX ^e siècle : une “cathédrale engloutie” de compositrices	129
Le XIX ^e siècle : un (court) panorama européen	162
12. Potentiels inaboutis	165
13. Elle était première à Paris, Lili... ..	175
Texte intégral de la cantate <i>Faust et Hélène</i>	184
14. L’élève “préférée” de Paul Dukas	193
15. Siècle XXI : l’espoir ?	203
Conclusion provisoire	208
Bibliographie	209
Index des noms	223

Bruno GINER

Opus féminin

Préface de Estelle LOWRY

Quel regard critique impartial peut-on porter sur la composition musicale au féminin ?

La tâche est éminemment délicate mais intéresse plus que jamais aujourd'hui une société avide de redonner aux femmes la place qu'elles méritent au sein du Panthéon de l'invention musicale.

Plutôt que d'écrire quelques énièmes fiches biographiques sur telle ou telle compositrice, Bruno Giner a préféré aborder ce sujet au prisme d'œuvres de compositrices et de leur seule valeur artistique et musicale.

Bon nombre de ces créatrices ont été injustement oubliées par une histoire de la musique écrite par des hommes, lesquels pensaient peut-être à l'instar de Brahms, qu'il « n'existera de compositrice qu'avec le premier homme qui aura mis un enfant au monde » ou, pire encore, avec l'éminent chef d'orchestre Sir Thomas Beecham déclarant de son vivant « qu'il n'y a pas de femmes compositrices, il n'y en jamais eu et il n'y en aura jamais ! »

L'étouffement programmé des compositrices en général, qui s'est notablement accentué dans l'Europe du XIX^e siècle suite au pouvoir grandissant d'une bourgeoisie phalocrate, a probablement contribué à court-circuiter une vision claire et objective d'une partie de l'histoire de la musique.

Cette étude, inédite et raisonnée, cherche à retrouver un juste équilibre et à mettre aussi en perspective certaines œuvres maîtresses encore injustement délaissées.

Outre ses activités compositionnelles et pédagogiques, Bruno Giner a notamment signé plusieurs livres sur la musique : De Weimar à Térézine, 1933–1945 L'épuration musicale (Editions Van de Velde), Les musiques pendant la Guerre d'Espagne et Survivre et mourir en musique dans les camps nazis (Editions Berg International). Pour la collection horizons (bleu nuit éditeur), il a déjà écrit les ouvrages sur Erik Satie, Kurt Weill et Edgard Varèse, et co-signé celui sur Entartete Musik.

